

## De wereld van het landschap

### **Bart Verschaffel**

*Es ist die 'entgleitende Nähe' dessen, was uns so seltsam angeht und doch nicht zu fassen ist, was aus der Fremdheit Ferne entstehen lässt.*

Otto Friedrich Bollnow

Alois Riegl opent zijn essay over *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst* (1899) met het evoceren van het landschapsdispositief. Zijn tekst beschrijft een landschapservaring, maar roept bij de lezer onmiddellijk een landschapsbeeld in herinnering. "Op een eenzame Alpentop ben ik gaan zitten. Aan mijn voeten zinkt de aarde steil naar beneden, zodat niets nabij en binnen mijn handbereik is, en niets mijn tastzin wekt. Hier is kijken alles." [1] Niets binnen handbereik, er valt niets te plannen of te doen, men kan alleen maar kijken: het landschap komt tot stand door het kijkpunt los te maken en te isoleren van het blikveld. Het potentiële handelingsspectrum krimpt in tot die kijkpost waar er nauwelijks of geen plaats is om te handelen. De kijker wordt zo getransformeerd tot beschouwer. En tegenover de beschouwer, niet hier maar *dáár*, verschijnt het landschap, een verzelfstandigde Wereld die geen 'omgeving' meer is. Met de woorden van de landschapshistoricus Alain Corbin: "Wanneer we kijken naar een landschap, voelen we ons tegelijk voor en buiten een ruimte geplaatst. Voor de beschouwer wordt deze ruimte een voorstelling – dus iets wat buiten hemzelf staat." [2] Een landschap heeft de structuur en de afstandelijkheid van een beeld.

Riegl beschrijft verder hoe de dingen in de afstandelijke beschouwing verschijnen: gelijkmatig, nevenschikt, en daardoor als overgoten met "eine vereinigende Ruhe". Vanuit het handelingsspectrum verschijnen de dingen ongelijkmatig: niet alles is immers even bruikbaar of gevaarlijk en dus belangrijk. De aandacht is gericht op wat er kan of zal gebeuren, en speurt naar actoren en intriges. Het lichaam anticipeert op de beweging en de perceptie is toegespitst, geïnteresseerd en selectief. Wanneer we daarentegen op Riegls rotsblok gaan zitten, en zo kiezen voor een plek waar niets te doen valt, worden we als vanzelf rustig en kijken kalm naar de dingen. Deze gelijkmatigheid – aldus Riegl – "verenigt": ze roept een esthetisch-morele ervaring op van harmonie en van vrede: "ein unaussprechliches Gefühl der Beseeligung, Beruhigung, Harmonie". Een geluks- en harmoniegevoel dat volgens Riegl de beschouwer de intuïtie oplevert dat "over alle tegenstellingen heen die onze onvolmaakte zintuigen in onze nabijheid voortoveren, iets onvatbaars, een Wereldziel alle dingen doortrekt en in volmaakte samenklank verenigt".

Op deze intuïtieve zekerheid van het één-zijn van alles, die Riegl met *Stimmung* in verband brengt, kom ik verderop terug. Voor we de vraag naar het mogelijk waarheidsgehalte van het landschap stellen, dient immers de betekenisstructuur van het landschapsbeeld geanalyseerd te worden. De elementen van *Stimmung*, de factoren van het landschapsdispositief zijn "Ruhe und Fernsicht". In een essay over Jacob van Ruisdael (1902) komt Riegl op de hoofdvraag van het *Stimmungs*-essay terug, en voegt hij een derde element toe dat voor het landschapsbeeld wellicht secundair, maar voor de bepaling van *Stimmung* wel wezenlijk is: de lucht of het *Luftraum*. [3] Het is namelijk de lucht die de contouren, de scherpste, de tastbaarheid van de dingen verzacht, en eenheid van alles suggereert. De lucht "verbindt alle in een landschapsbeeld verenigde afzonderlijke dingen, op en boven de aarde, tot een samenhangend geheel..."

Welk kijkgelukkigheid of – met een term van Corbin – welke "esthétique impérative" brengt Riegl ertoe om *dáár*, op dat rotsblok, te rusten en te kijken? Welk betekenisgevoel produceert de afstandelijkheid van Riegls *point de vue*, waarover Corbin schrijft? Mijn stelling is dat het

landschapsbeeld gestructureerd wordt, vooreerst: door het stilleggen en transformeren van het handelingsperspectief (*rust*) en het laten verschijnen van de Wereld, en ten tweede, complementair, door het structureren van die wereld als verte. Het verder opladen van het beeld met *Stimmung* door het inzetten van het *vage*, kenmerkt slechts een bijzondere – zij het zeer belangrijke – variant van het landschapsbeeld, en dient afzonderlijk en in tweede orde behandeld te worden. Mijn eerste vraag is dus: wat heeft het landschap(sbeeld) met rust en met verte te maken? En vervolgens: wat heeft het landschap en/of de kunst met vaagheid?

## De Wereld van het landschap

De basisvooronderstelling van mijn argument is dat het landschap niet een ongereflecteerde afbeelding is van een 'omgeving' waarin mensen vertoeven, maar, integendeel, een zeer gecodeerd beeldtype met een specifieke structuur, dat iets zichtbaar maakt of een betekenis voorstelt die niet afbeeldbaar want niet zomaar zichtbaar is: de Wereld. De Wereld, die geponeerd wordt als receptakel van alle omgevingen waarin mensen handelen, wordt tegelijk door die handelingsinteresse voorondersteld en bedekt: mensen leven in hun omgevingen, de wereld begint voorbij wat hen bekommert en als dusdanig verschijnt hij niet. Het landschapsbeeld toont daarom een Wereld die alleen maar op beelden te zien is, en doorgaans weinig lijkt op wat 'in werkelijkheid' te zien valt. De landschappen die wel 'echt bestaan' want gefotografeerd zijn of bezocht kunnen worden, zijn duidelijk afgeleid van dit landschapsbeeld: ze zijn het resultaat van zeer sterk gecodeerde percepties, die geheel door de landschapscode geregeld worden, en er voor zorgen dat we, in werkelijkheid, een omgeving tot beeld van de Wereld kunnen transformeren.

We leven spontaan vanuit een handelingsperspectief en met een handelingsinteresse die, met het lichaam als centrum, een 'omgeving' structureert en laat uitdijen. Het nabije, wat het meest bekommert, lijkt het meest werkelijk en belangrijk. "Het vergt moeite de Wereld zo te ontwonen dat men hem niet meer met de vooringenomen blik van de ingezetene ziet, die alles op zichzelf en zijn behoeften betreft [...]" [4] Natuurlijk weten we dat de werkelijkheid groter is dan ons handelingsveld, en weten we dat alle omgevingen en alle levens zich in dezelfde wereld afspelen. Maar die wereld zelf verschijnt eigenlijk nooit. Hij doemt slechts op achter alles wat ons bekommert en aangaat. Immanuel Kant zegt daarom dat de wereld geen empirisch gegeven is, maar een regulatieve Idee, dat wil zeggen een basisprincipe met behulp waarvan we ervaringen ordenen. Er zijn zeker meerdere manieren om die Idee van de Wereld te visualiseren of te symboliseren, zoals de wereldbol en de landkaart of satellietfoto. Deze beide voorstellingswijzen onderhouden ingewikkelde verhoudingen met het landschap, en worden er soms mee gecombineerd, bijvoorbeeld door een landkaart in een strip van landschapjes in te kaderen, door een panoramisch landschap te laten overgaan in een quasi-stadsplan, enzovoort. Het landschap is echter een specifieke visualisering. Het landschapsbeeld legt het handelen stil, beperkt het handelingsveld, en laat de wereld die we achter en onder de 'omgevingen' vermoeden, verschijnen, op zichzelf, dàar, tegenover ons, zelfstandig én ver.

Rusten betekent: niet handelen, en dus, omdat de handelingsinteresse nu eenmaal éerst komt, het opschorten van het handelen en het desactiveren van de houdingen en de automatismen die het handelen begeleiden. Het beeld transformeert zo de perceptie: alle zintuigen die de ruimte als *omgeving* structureren, die rondom rond het onmiddellijke handelingsbereik scannen en controleren (reuk, gehoor, tastbereik), worden stilgelegd. De blik die normaal heen en weer flitst en draait, wordt binnen een kader gehouden en zo gefixeerd. Elk beeld (en daarmee bedoel ik de vlakke, tweedimensionale afbeelding, niet een sculptuur), induceert dus 'rust' – om het even wat het beeld voorstelt. Elk beeld opent vanzelf een ruimte die men niet kan betreden en waarbinnen men niet kan handelen. Alle beeldtypes die iets *vertellen*, trachten evenwel een imaginaire betrokkenheid of deelname uit te lokken die de afstandelijkheid opheft.

Elk beeld sluit de kijker sowieso uit en maakt hem/haar tot 'beschouwer', maar het landschapsbeeld nodigt hem bovendien uit om als beschouwer in het beeld zijn plaats in te nemen. De rust waar het beeld toe dwingt, is expliciet het uitgangspunt van het landschap. Het landschapsbeeld volgt zo de richting van de basisstructuur van het beeld.

### (Soundscapes?)

"Dem Auge allein...": kan men een landschap – of: kan men 'de Wereld' – *horen*? *Soundscapes* zijn, doordat het gehoor minder gericht of toegespitst kan worden, altijd 'omgevingen'. Een soundscape wordt een *landschap* en raakt betrokken op de wereld wanneer de geluiden betrokken worden op de stilte die 'achter' of structureel 'voor' alle geluid voorondersteld wordt. De wereld ligt *voorbij* het gehoor- en het potentiële handelingsbereik, en komt in de stilte naar voor. In de stilte hoort men de verte: "le rien est immense aux oreilles" (Paul Valéry). Het verlangen naar landschap en het verlangen naar stilte roepen elkaar op.

### **Ruhe**

De eerste beslissing in de constructie van het landschapsbeeld betreft de voorgrond. De inzet van deze beslissing laat zich het best verduidelijken door het landschapsbeeld tegenover het historiebeeld te stellen. Het historiebeeld is theater: de handeling, die in werkelijkheid natuurlijk vele aspecten heeft, wordt exclusief naar één zijde en zo naar de toeschouwer toegekeerd; de handeling speelt zich af op de voorgrond (doorgaans centraal) en de handelingsruimte vult nagenoeg het hele beeld. Wanneer de handeling wordt verdeeld in episodes, komen de nevenmomenten mee in beeld – door de opstelling van personages en attributen –, en worden de momenten van handeling volgens belangrijkheid en vaste codes in het beeld geplaatst (we 'lezen' bijvoorbeeld van links naar rechts, dus links gaat vooraf aan rechts, enzovoort). Cruciaal is evenwel dat de middengrond narratief en visueel aansluit bij de voorgrond. In het historiebeeld wordt de handeling steeds naar de toeschouwer toegespeeld, en de afstand tussen beschouwer en handeling wordt daarom klein gehouden. Het beeld maakt de toeschouwer tot een getuige, en plaatst hem daarom steeds binnen gehoorafstand. De getuige moet immers kunnen horen wat er gezegd wordt, de gezichten lezen, sympathiseren, handelingen of reacties identificeren en goed- of afkeuren, enzovoort.

Het landschapsbeeld keert de setting van het historiebeeld om. Vooreerst wordt het (imaginaire) handelingsbereik van de toeschouwer ingeperkt. Een radicale optie is om het perspectief hoog te plaatsen, en de voorgrond dus helemaal weg te laten, waardoor de imaginaire toeschouwerspositie niet aansluit op de beeldruimte. Dikwijls wordt die toeschouwerspositie wel verlengd in de beeldruimte, en maakt ze dus imaginair deel uit van de wereld die in het beeld verschijnt, maar wordt de mogelijkheid om in het beeld te treden – zoals bij Riegl op de Alpenrots – onmiddellijk afgestopt. De omgeving van de beschouwer krimpt tot een kijkpost: de beschouwer die het beeld 'binnengaat', komt terecht op een plek waar men niet veel meer kan doen dan kijken. Wanneer die voorgrond wél bezet wordt door een handeling (personages, een situatie, rekwisieten), die vanzelf de handelingsinteresse en de nieuwsgierigheid van de beschouwer wekt en de drang om te interpreteren en te vertellen in gang zet, wordt dit effect geminimaliseerd. Dit kan door de figuren klein te houden waardoor ze meteen ook buiten gehoorafstand blijven, door het tafereel naar de kant te schuiven of vanuit een verhoogd gezichtspunt er overheen te kijken, en, algemener, door de handelingsruimte van de voorgrond zo smal mogelijk te maken, of door ze schuin af te snijden waardoor ze slechts een hoek van het beeld vult. Cruciaal is steeds dat de toeschouwerspositie of de voorgrond losgemaakt wordt van de middengrond.

De tweede beslissing die het landschapsbeeld bepaalt, en in varianten verdeelt, betreft de wijze waarop de ruimte *voorbij* de voorgrond, en dus voorbij de gehoorafstand gearticuleerd

wordt. De elementen zijn: middengrond, verte, horizon en lucht. Voorbij de voorgrond kan men geen stemmen en geen gezichten meer onderscheiden, en dus nauwelijks nog verhalen vermoeden die inleving veroorzaken en uitnodigen om in de handeling te treden. Vanaf de middengrond kan men niet meer dramatiseren. Alles wordt er gelijkwaardig en verzinkt – met Rilke – in “die grosse Ruhe der Dinge”. Voor elk beeld dient het respectievelijke aandeel van middengrond, verte, lucht bepaald, en moet gekozen worden hoe ze zich verhouden. Midden- en achtergrond of verte, wereld en lucht, kunnen rustig in elkaar overgaan of, integendeel, zich volgens verschillende formules dramatisch en contrastrijk tot elkaar verhouden. Dit wordt verder gecompliceerd door de gepaste kwalitatieve invullingen, die graden van bewoonbaarheid en zelfs leefbaarheid aangeven, en bijvoorbeeld van de achtergrond en zelfs de middengrond ‘natuur’ maken. Wanneer daar geen torens of steden of schepen meer zijn, maar enkel nog woud of zelfs aarde waar niets meer groeit – zee, ijs, rots – dan kan dit de semantische contrasten tussen handeling of verhaal en de Wereld verheven. Dit kan zo ver gaan dat de elementen opnieuw een geologisch ‘drama’ opvoeren, dat ons tot aan de grens van het landschapsgenre brengt. Maar wat in die verschillende varianten in verschillende gedaanten éérst verschijnt, is het eigenlijke onderwerp van het landschapsbeeld: de Wereld. (Ton Lemaire zoekt in de goede richting, maar misbegrijpt het landschap als het “verband tussen cultuur en natuur, zo dat de cultuur is ondergeschikt gemaakt aan de natuur. Het landschap stelt niet de cultuur tegenover de natuur, maar toont het handelingsbereik van de mens als kleiner of ondergeschikt aan de Wereld. Het onderwerp van het landschap is niet de natuur of de verhouding van mens en natuur: de ‘natuur’ is slechts één van de mogelijke gedaantes van de Wereld. Ook een stad of een grootstad kan perfect als landschap gezien of afgebeeld worden.”) [5] In een van de vroegste bepalingen van het genre stelt Thomas Blount (1656) dat “all that which in a Picture is not body or argument is Landskip”. [6] In het landschapsbeeld verschijnt de wereld zonder ‘argument’ of handeling, een wereld groter dan alle verhalen en alle levens, die niet door al die overlappende handelingsvelden gevuld kan worden. In het landschap doet de Wereld wat de tijd lijkt toe te komen, en vergeet het menselijke handelen.

De voorstellingen die de betekenisstructuur van het landschapsbeeld exemplifiëren, zijn daarom de beelden die het menselijke handelen – en de omgeving die de voorgrond vult – ook in de beeldopbouw duidelijk *tegenover* een Wereld stellen die onbewoond en zonder mensen is. Ik geef hiervan drie voorbeelden. *De veldslag van Alexander* (1529) van Albrecht Altdorfer verschildert herhaalde malen van perspectief, en toont eerst, tot op een derde van het beeld, een uitgestrekt slagveld vol figuurtjes, daarboven in twee stappen een donker gehouden middengrond met bergen en een stad, waarop geen figuren maar enkel nog gebouwen te onderscheiden zijn, en nogmaals daarboven, niet een horizon of lucht, maar blauwige verre zeeën en bergketens met daarboven een wolkenhemel en zonsondergang, gezien vanuit een zeer hoog perspectief dat áchter de middengrond naar beneden kijkt. Een boekminiatur van Jean Colombe uit de *Très Riches Heures* van de Hertog van Berry (ca. 1485), met een voorstelling van de overwinning van koning David, heeft dezelfde structuur: de onderste beeldhelft is gevuld met een diepteloze voorgrond vol krijgsgewoel, die eindigt op een stapeling van helmen en een bos lansen, waar bovenop een leeg landschap is gezet. De handeling krijgt geen plaats in de wereld, maar wordt voor en tegenover de Wereld geplaatst, die zelfstandig, niet achter maar bovenop het menselijke handelen verschijnt. Een derde voorbeeld dat voorgrond of handelingsruimte dramatisch tegenstelt aan de Wereld en zo – onrealistisch, maar heel precies – de betekenisstructuur van het landschap exemplifieert, is *De kaartspelers* (1514) van Lucas van Leyden. Van Leyden schildert een kaartspelend gezelschap, waarbij het geld duidelijk in het midden ligt. De achterwand van het interieur opent, niet middels een ‘realistisch’ venster maar via een opening in de wand, op een leeg, groen, onbewoond landschap: een ‘achterland’ waar geen weg of deur naartoe leidt. Deze voorbeelden, die verwisselbaar zijn met vele andere vroege landschapsbeelden, zijn wellicht minder vaardig of perspectivisch minder correct geschilderd dan latere beelden. Omdat ze de betekenisstructuur van het landschap bijna schematisch voorstellen, zijn ze evenwel juist en misschien daardoor sterker dan voorstellingen van figuren *in* het landschap. Ook schilderkunst die een menselijk verhaal in het landschap toont, wordt immers gestructureerd door de semantische tegenstelling tussen handelingsomgeving of verhaal en de Wereld die door dit handelen niet gevuld of opgebruikt kan worden.

Eens de beeldruimte gestructureerd en de Wereld gevisualiseerd, volgt wat technisch de *Staffierung* heet – het bevolken van het landschap en van de zones in het landschap met figuren. De keuzes die hier gemaakt kunnen worden, volgen alle dezelfde logica van het reduceren en neutraliseren van de narratieve inhoud en de narratieve interesses, en het laten verschijnen van de Wereld. Er zijn drie categorieën. Vooreerst zijn er de figuren die verwickeld zijn in een bijbels, mythologisch of historisch verhaal dat vertellenswaardig is, maar die in het landschapsbeeld, met hun verhaal, geïsoleerd worden op de voorgrond, of ergens in de middengrond ermee verloren lopen. De landschappen van Poussin en Claude Lorrain zijn zo opgebouwd: een verre voorgrond met relatief kleine figuren; of soms loopt het verhaal verloren in de middengrond, die breed is en veel kan opnemen. (Bij Poussin is er weinig verte en weinig zuigkracht: het heroïsche is te teatraal om veel verte te kunnen opnemen; bij Claude Lorrain daarentegen zijn de verte – de weg van de zee – en de lucht krachtiger aanwezig en is de wereld groter en wijder.) Ten tweede zijn er de figuren wier handelen zich niet verzelfstandigt tot een verhaal dat een scène waard is, maar die slechts een anekdote of een 'situatie' aankunnen, en die de genretaferelen bevolken, of figuren die handelingen stellen die vanzelfsprekend bij de wereld horen: de boer ploegt, de reiziger stapt, de herder waakt, enzovoort. Deze figuren, om het even of ze nu de voorgrond of de middengrond bevolken, blijven onnadrukkelijk aanwezig en horen eerder bij het land dan bij een verhaal. Hun belangrijkste betekenis-effect is dat ze, afhankelijk van plaatsing en bezigheden, in samenspel met de aard van het gebied, de graad van (on)bewoonbaarheid van hun wereld aangeven. Zo maken de herders of reizigers in landschappen à la Salvator Rosa het woeste en sublieme zichtbaar, terwijl de herders van Poussin of de boeren van Brueghel passen in een wereld die, tot aan de horizon, bewoond is. De derde en belangrijkste categorie van actoren zijn de figuren die, in het beeld, naar het landschap kijken en dus, dikwijls, rusten. Reizigers, herders, wandelaars en hengelaars, personages-voor-het-venster, die een duidelijk landschapsbesef hebben, herhalen in het beeld de plaats van de beschouwer vóór het beeld. Caspar David Friedrich is zeker de bekendste landschapsschilder met een voorliefde voor deze – uiteraard dikwijls ruggelings afgebeelde – personages. De mogelijkheden en de betekenis van de drie figuurtypes worden evenwel goed geïllustreerd in een landschap dat ook qua beeldopbouw exemplarisch is: *De val van Icaros* van Brueghel. Een korte, afgesneden voorgrond met een ploegende boer, een herder die, op zijn staf geleund, over de voorgrond 'algemeen' naar de Wereld kijkt, waar een menselijk drama – de dood van Icaros – een nauwelijks zichtbaar incident vormt op een wijde zee en in een eindeloos landschap.

In elk bevolkt landschap herkent de beschouwer een potentieel handelingsveld, maar valt er naast en tussen de verhaalsnippers en figuren een leegte, die naar voor komt. Men ziet het menselijke handelen en de verhalen van buitenaf, als kleine scheepjes die ronddobberen op een zee die ze nooit kunnen vullen of in bezit kunnen nemen. "Het grote genoeg van de blik te laten verdrinken in de oneindigheid van de hemel en de zee! [...] met een klein zeilscheepje op de horizon dat, klein en eenzaam, mijn hopeloos bestaan uitbeeldt [...]" [7] De basisstructuur van alle landschappen, die de menselijke aanwezigheid in de wereld tonen, is – meen ik – inderdaad die van de marine. De stormachtige zeegezichten, de zichten met scheepjes of vissers of monniken bij de branding, hebben dezelfde betekenisstructuur als de landschappen.

### ***Fernsicht***

Het tweede basiselement van het landschapsbeeld is de verte. Anders dan in de voorstelling van de globe of de wereldkaart, en anders dan in het historische beeld, is de wereld in het landschapsbeeld gestructureerd naar de verte toe. De voorgrond is losgesneden van de middengrond, die naar achter wijkt of weggezogen wordt naar de diepte van het beeld. In de meest eenvoudige variant verschijnt daar een *arrière-pays* vastgemaakt aan een horizon en niet aan een perspectief. Maar er zijn andere manieren om in buitenzichten, en zelfs in binnenruimtes, het eindeloos achteruitwijken op te roepen. Eén manier is de herhaling, die het beeld van voorgrond tot diepte geheel vult met hetzelfde, en zo een eindeloosheid suggereert. Zie Altdorfers' woudzichten, Piranesi's *Carceri*, de telescopische landschapssneden van

fotografen als Cartier-Bresson en zovele anderen. Voor het opwekken van diepte of verte in het beeld worden klassiek verschillende technieken gebruikt: het torenperspectief, de blik door het venster, het gebruik van coulissen (heuvelflanken, rotsmassa's of geboomte waar we tussendoor kijken...) waardoor de beeldruimte discontinu of sprongsgewijs verdiept, het mathematisch perspectief, het verkleinen van maatgevende elementen in het beeld, het gebruik van zogenoemde 'hodologische motieven' (waterlopen, wegen...) die naar achteren in het beeld wijzen, en in het bijzonder het kleurperspectief of atmosferisch perspectief. Hierbij wordt de verdeling in voorgrond, middengrond en achtergrond door het kleurgebruik versterkt: de voorgrond en/of het 'kader' achter het tafereel op het proscenium worden donker of bruin gehouden; de middengrond is groen en de achtergrond of verte blauwig-wit, en dus tegelijk wijkend en vervagend.

De ontwikkeling van het landschapsbeeld geeft niet enkel te zien hoe door het combineren van al deze elementen verschillende landschapsformules worden uitgeprobeerd, op hun mogelijkheden en sterkte beproefd, en soms virtuoos gevarieerd. De geschiedenis van het landschapsbeeld is ook, en in belangrijke mate, het plaatsen van en betekenis geven aan de verte. De landschapstraditie heeft beeldtypes en oeuvres ontwikkeld die niet het landschap, maar de verte zelf tot het eigenlijke onderwerp van het beeld verheffen – van de discrete verwijzing bij Joachim Patenir tot de pathetische confrontatie bij Caspar David Friedrich en het sublieme landschap in het algemeen.

"Er zijn dagen waarop alles eenvoudig is, licht, luchtig, nauwelijks getekend in de heldere lucht en toch duidelijk: het meest nabije heeft de kleurtoon van de verte, is weggehaald en wordt slechts getoond en niet vast gesteld. En wat naar de verte verwijst – de stroom, de bruggen, de lange straten en verkleinende plaatsen – heeft deze verte in zich opgenomen, houdt ze vast, is op verte geschilderd als op zijde." [8] Wat is en wat betekent de verte? "Om middel of stof voor een zelfstandige kunst te kunnen zijn, moet het landschap gezien worden als ver en vreemd, afgelegen en ongenegen, als iets wat zich in zichzelf voltrekt; het moet ver zijn en zeer anders dan wij, om een verlossende gelijkenis van ons levenslot te kunnen worden. Verheven gelijkmatig moet het ons bijna vijandig zijn, om met haar dingen ons bestaan een nieuwe betekenis te geven." [9] Is de verte, naar een zin van Paul Claudel, voor de ziel wat de zwaartekracht is voor het lichaam? Is het zo dat, zoals de zwaartekracht het lichaamsgevoel structureert (zwaartegevoel, richting boven en beneden, het verschil van staan en liggen, enzovoort), de verte het zelfbesef en het geheugen structureert? Is het zo dat het landschapsbeeld, nog voor het een *état d'âme* oproept, de aandacht vraagt omdat het één van de basismetaphoren zichtbaar maakt die de ruimte van de innerlijkheid structureren? Wat hebben we met verte? Is niet alles waarop we betrokken zijn door een bijzondere mentale arbeid – imaginatie, representatie – *tegelijk* ver en dichtbij: *hier* en tegelijk buiten mijn bereik? Verschijnt zo niet al wat verlangd wordt als structureel ver?

Een belangrijke tendens in het Westerse denken heeft met Heidegger, of zich beroepend op Heidegger, de representatie verdacht gemaakt. Het beschouwt de representatie als gericht op aanwezigheid, en daarmee op verzelfijking, homogenisering, toe-eigening, dominantie, geweld en vernietiging, enzovoort. Het stelt of suggereert dat ethisch respect, of de radicaliteit van de kritiek, of de noodzakelijke beweeglijkheid van het denken, verzekerd worden door het mislukken of door het bewust weigeren of storen van de representatie. Het denken of schrijven dient zich immers – en zeker wanneer het verplicht wordt door dit inzicht en dit besef – te verhouden tot de 'afwezigheid' en tot het 'andere', tot het structureel niet-representeerbare, enzovoorts. Het dient zichzelf ter deconstructie aan te bieden om zo, wat door elke voorstelling of uitspraak sowieso gewelddadig verdrongen en vergeten wordt, te laten bestaan. Ondertussen is de plaats of rol van het 'andere' opgeëist door een hele rij kandidaten; de basisstrategieën om de homogeniserende representatie open te breken en de breuken, gapingen, barsten, achterkanten, randen enzovoorts te thematiseren zijn goed bekend en worden op school aangeleerd; de verbinding tussen historische trauma's, de zaak van het denken en de kunst is gelegd, en biedt ruim de mogelijkheid om pathetisch politiek correct te denken en het maken van kunst te heroïseren. Dit denken, dat teert op de beproefde logica van de negatieve theologie, heeft ongetwijfeld ook interessant werk opgeleverd, maar blijkt een orthodoxie geworden die in stereotiepe denkoefeningen en vooral

dogmatische kunst uitmondt. Het is vooral fout in zijn eerste vooronderstelling: een bescheiden terugblik op de concrete condities en de traditie van de vermaledijde representatie leert dat het absoluut niet zo is dat de representatie in haar structuur homogenisering, bemeestering, vereenzelviging, enzovoort impliceert. Zeer belangrijke gradaties en verschillen worden hier genegeerd. Dit blijkt *onder meer* ook uit de landschapstraditie waar, binnen de geconstrueerde en gerepresenteerde ruimte, de verte verschijnt. De verte is wat altijd *buiten bereik* maar *voor de horizon* en dus *binnen de wereld* ligt. De verte wordt gerepresenteerd en is niet 'radicaal anders', ze is *zoals hier* maar dan *dáár*, ver, wijkend. In de verte lossen de dingen én de horizon en de lucht in elkaar op: de verte is slechts *vaag zichtbaar* en daardoor eindeloos. "Fernen wie Zukünfte gross und unenträtselt wie sie." [10]

## Het gezicht van de wereld

Het landschapsbeeld toont geen omgevingen waarachter steeds andere omgevingen schuilgaan, en plaats is voor andere verhalen en levens, maar installeert een blik waarbinnen die Wereld, die in het handelen alleen maar voorondersteld wordt en onzichtbaar is, getoond wordt als gebonden aan 'verte'. Alleen al het aanschouwelijk maken van de Wereld brengt de verte dus reeds *dichtbij*, en betreft ze op de beschouwer. Het landschapsbeeld, maar ook de wandeling, de blik door het raam of een *point de vue* in de Alpen 'realiseren' het landschapsdispositief en halen de verte naar voor. "Wat de allereerste aanblik van een dorp of een stad in het landschap zo onvergelijkbaar en onherhaalbaar maakt, is dat in die blik de verte, strikt met de nabijheid verbonden, meekomt." Wanneer evenwel, zoals Benjamin schrijft, 'de gewoonte haar werk heeft gedaan', of anders gezegd, wanneer de handelingsinteresse (opnieuw) overneemt, dan verdwijnt het landschap: "Beginnen we ons echter thuis te voelen, dan is het landschap in één klap verdwenen zoals de gevel van een huis dat we binnengaan." [11] Het landschap als *façade*, als 'gezicht' van de Wereld?

In *Zur Melodie der Dinge* schrijft Rilke over wat het landschap met figuren doet, en zo over wat 'verte' voor (moderne) levens kan betekenen. [12] Hun samenzijn is niet onmiddellijk, ze delen niet één leven. De individualisering zondert levens van elkaar af en geeft ze de zelfstandigheid van een ding: "unter die Dinge gestellt [...] wie ein Ding, unendlich allein". Hun gemeenschappelijkheid en verbondenheid danken ze niet aan de nabijheid en de wederzijdse afhankelijkheid in een verhaal, maar ligt achter hen, in een "gemeinsame Tiefe". Dit noemt Rilke het trage "Landschaft-werden der Welt": menselijke levens zijn niet of niet meer verknoopt tot een geheel, maar verbonden door de Wereld die ver en achter alles ligt als een landschap. "Alle tweespalt en misverstand komt daaruit voort, dat de mensen wat ze delen in zichzelf zoeken, in plaats van in de dingen achter zich, in het licht, het landschap, het begin en de dood." Meer nog: onder en achter de intriges en verhalen, die personages en levens direct met elkaar kunnen verbinden, is er – vanaf Rilke – het besef van de verte die de levens afstandelijker, maar wezenlijker, bij elkaar laat horen. "Wat men *Stimmung* noemt, is een eerste, onvolkomen poging, het landschap achter de mensen, hun woorden en hun wenken, te laten doorschemeren."

## Le vague à l'âme

Het verstaan en eventueel inzetten van de categorie van 'verte' in het denken wordt echter bemoeilijkt door het gebruik (en het misbruik) dat de *Stimmungsmalerei* en de kunst in het algemeen er van maken.

Wat maakt het landschap – hoe wijd het zich ook opent – tegelijk tot een intiem beeld? Wat is het dat, in het beeld, die verbinding legt tussen de verte en de ziel, wat is het dat de verte nabij brengt? Een beslissende stap in de ontwikkeling van de landschapsschilderkunst is het ontwikkelen van het atmosferisch perspectief: de verte, die tot dan toe, bij de Van Eycks bijvoorbeeld, een scherp zicht biedt op een verkleinde wereld – "Seine Fernsicht ist

verkleinerende Nahsicht" –, wordt 'gesubjectieerd' en voorgesteld zoals ze gezien wordt: vervagend. [13] In de verte verliezen de dingen hun contouren en bepaaldheid, ze lossen op in de lucht en het licht dat op de horizon ligt, en zelfs de horizon lost op in een *floeu artistique*. De blauwig-witte verte van Patenir, die in de vroege landschapsschilderkunst als een vaste formule gebruikt wordt, beeldt vanzelfsprekend niet een werkelijkheid af, maar beeldt treffend een – subjectieve – 'waarheid' uit. Aan de einder, daar in de verte, verliezen de dingen, zoals Riegl beschrijft, hun corporaliteit, stevigheid, objectiviteit, en verbinden ze zich met elkaar. Daar, als *arrière-pays* of achterland, op de horizon van de vroege landschappen, doet het vage zijn intrede in de kunst.

In een eerste benadering is vaagheid een epistemologische en geen ontologische categorie: voorstellingen of inzichten of concepten kunnen welomschreven of vaag zijn, de werkelijkheid daarentegen is principieel begrijpelijk en daarom uiteraard 'bepaald' en dus 'scherp'. We zien of begrijpen de dingen soms vaag of onduidelijk, maar ze *zijn* niet vaag: vaagheid wijst op een kennisgebrek, op slecht kijken of onnauwkeurig denken, dat vraagt om correctie en aanvulling... Deze eerste benadering is evenwel niet zo vanzelfsprekend als ze lijkt. Men moet vaagheid ook ontologisch, als een zijnswijze denken: sommige dingen *bestaan* vaag, met onduidelijke contouren en vorm, en dus zonder duidelijke structuur en plaats. Wolken bijvoorbeeld, maar ook sommige gebeurtenissen. Een voetbalmatch bestaat op een afgebakend speelveld en begint en eindigt met een fluitsignaal, maar tot waar strekt de gebeurtenis 'een bad nemen' zich uit in de ruimte? Heeft een gebeurtenis grenzen, en sluiten die grenzen andere gebeurtenissen uit? En wat met die vreemde binnenruimtes die de mensen in zich dragen, en met wat men daarbinnen aantreft? Gevoelens en herinneringen, honger en jaloezie en begeerte zijn zeker *ergens*, maar waar precies? Gedachten, gevoelens, herinneringen, sommige denkbeelden bestaan zonder duidelijke vorm en contouren, in en naast elkaar, zonder duidelijke plaats en duidelijke verhoudingen. De werkelijkheid is alvast niet overal, gelijkmatig, bepaald en scherp (en dus begrijpbaar), en de vaagheid van de verte is ons vreemd vertrouwd.

Het vage verschijnt in de kunst in het landschapsbeeld, en gaandeweg wordt het een apart en belangrijk ingrediënt van het beeldtype. Middels het tegenlicht van de ochtend- en avondschemering, door middel van nevel en mist, door regen en rook, wordt het omtrekverlies en de vaagheid van de horizon naar voor gehaald, en tegelijk wordt daardoor de verte naar voor gehaald. Het mistige landschapsbeeld wordt op die manier gestructureerd door een dubbele beweging: de Wereld wordt naar de einder gezogen, maar rolt als vaagheid terug naar voor – zoals de zee bij ebbe wegtrekt terwijl tegelijk de golven naar voor blijven rollen. Verte en middengrond gaan zo onmiddellijk in elkaar over of vallen samen, zodat de verte de beschouwer van het landschap (in of voor het beeld) bijna aanraakt. Deze onmiddellijkheid, dit quasi-contact tussen de beschouwer en de verte, laadt het beeld op met *Stimmung*. Het *medium* van de *Stimmung* is, zoals Riegl schreef, de lucht. In het landschapsbeeld is de lucht of de hemel niet rondom en hoog boven ons, maar *tegenover* ons, ver, rustend op de horizon. Egaal licht of middaglicht is niet 'stemmig'. Slechts wanneer de zon laag staat, zoals bij zonsop- of zonsondergang, straalt het licht vanuit de verte over de wereld naar ons toe – en deze nabijheid, waarbij de geïsoleerde, onbeweeglijke, rustende beschouwer met de verte alleen is, brengt *Stimmung* en noopt tot *rêverie*. Het is het basiskarakter van het romantische landschap. Het bijeenzijn of gelijkgestemd zijn van ziel en verte heet, met een Franse uitdrukking, "avoir du vague à l'âme". Bijna alle beelden van Caspar David Friedrich zijn zo in elkaar gezet dat nevel of mist de horizon of verte als vaagheid dichterbij brengt, dat verte en middengrond bijna samenvallen en/of de middengrond of Wereld verdwijnt of oplost, en dat een vereenzaamde beschouwer alleen is met een nebuleuze, ontastbare Wereld.

Wanneer de kunst beseft dat niet enkel de verte de dingen vaag maakt, maar dat omgekeerd de vaagheid de dingen 'ver' maakt, en wanneer ze tegelijk met de fotografie de mogelijkheid ontdekt om aan het beeld onscherpte toe te voegen, heeft ze een formule én een techniek gevonden voor 'sterke beelden' of voor 'beelden die werken'. [14] Tegenover de oude artistieke strategie die wil aangrijpen en overtuigen door 'volle beelden' te maken, verzadigd van kleur en betekenis, wedijverend met de werkelijkheid zelf, staat de strategie die beelden



of installaties maakt van een wereld van dingen die in elkaar of in de mist opgaan, beelden die – zoals het anorexische bijna-schilderij van de jaren '90 – arm en zacht en bijna-leeg zijn. De esthetiek van wat bijna-verdwijnt of niet-of-nauwelijks-kan-bestaan. Het beeld, dat geacht wordt iets zichtbaar te maken, de schets die een vol beeld zou aankondigen, zijn hier op de terugweg, staan op het punt om zich terug te trekken en te verdwijnen. Zoals steeds moeten enkele goede werken hier optornen tegen een vloed van foto's, beelden en nieuwe schilderkunst die de vaagheid en het *non-finito* inzetten als geprefabriceerd aura. De categorie van verte wordt gecontamineerd, zodat er nauwelijks nog mee te denken valt. Wat met landschappen? Wat kan de 'beschouwende betrokkenheid op de Wereld' die resulteert in een eindigheidsbeeld met existentieel-moraliserende connotatie, of in een van de vele varianten van het sublieme, nog betekenen? Wat wil ik zien wanneer ik uit het raam kijk?

Deze tekst verwerkt een reeks colleges gegeven aan de UIA tijdens het academiejaar 2000-2001

## Noten

[1] Alois Riegl, *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst*, in: *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg/Wien, B. Filser Verlag, 1929. Ik citeer en vertaal uit de eerste pagina's van het artikel, p. 28: "Auf einsamen Alpengipfel habe ich mich niedergelassen. Steil senkt sich das Erdreich unmittelbar zu meinen Füßen so dass kein Ding vor mir in greifbarer Nähe bleibt und die Organe meines Tastsinnes reizen könnte. Dem Auge allein bleibt die Berichterstattung überlassen [...]" ; "er ahnt, dass weit über den Gegensätzen, die ihm seine unvollkommen Sinne in der Nähe vortäuschen, ein Unfassbares, eine Weltseele die alle Dinge durchzieht und sie zu vollkommenem Einklange vereinigt."

[2] Alain Corbin, *L'Homme dans le paysage. Entretien avec Jean Lebrun*, Paris, Editions Textuel, 2001, pp. 20-21: "Quand l'on considère ce que nous appelons un paysage, nous nous sentons, tout à la fois, face à un espace et en dehors de lui. Pour celui qui le regarde, cet espace devient un tableau, donc quelque chose d'extérieur à soi."

[3] Alois Riegl, *Jakob Van Ruysdael (1902)*, in: *Gesammelte Aufsätze*: p. 133: "die Verbindung aller in einem Landschaftsbilde vereinigten Einzeldinge, auf und über der Erde, zu einem einheitlichen Ganzen vermittelt des zwischen den Einzeldingen vorhandenen Luftraumes."

[4] Rainer Maria Rilke, *Von der Landschaft (1902)*, in: *Sämtliche Werke. Werkausgabe 10*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1975, p. 521: "es war schwer, sich der Welt so weit zu entöhnen, um sie nicht länger mit dem voreingenommenen Auge des Einheimischen zu sehen, der alles auf sich selbst und auf seine Bedürfnisse anwendet, wenn er es schaut."

[5] Ton Lemaire, *Filosofie van het landschap*, Baarn, Ambo, 1970, p. 60.

[6] Thomas Blount, *Glossographia*, (1656); de passage is opgenomen in de anthologie *Landschaftsmalerei* bezorgd door Werner Bush in de serie *Geschichte der klassischen Bildgattungen*, Berlin, D. Reimer Verlag, 1997.

[7] Charles Baudelaire, *Le 'confiteur' de l'artiste*, in: *Spleen de Paris, Oeuvres Complètes I* (ed. Pléiade), Paris, Gallimard, 1975, p. 278: "Grand délice que celui de noyer son regard dans l'immensité du ciel et de la mer! [...] une petite voile frissonnante à l'horizon, et qui par sa petitesse et son isolement imite mon irrémédiable existence [...]"

[8] R.M. Rilke in een van de 'Cézanne-brieven' aan Clara Rilke (12/10/07), *Briefe über Cézanne*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1995: "Da sind die Tage, wo alles um einen ist,

licht, leicht, kaum angedeutet in der hellen Luft und doch deutlich: das Nächste schon hat die Tönen der Ferne, ist weggenommen und nur gezeigt, nicht wie sonst hingestellt, und was Beziehung zur Weite hat: der Fluss, die Brücken, die lange Strassen und die verschwenderischen Plätze, das hat diese Weite zu sich genommen, hält sie an sich, ist auf ihr gemalt, wie auf Seide."

[9] R.M. Rilke, *Von der Landschaft*, p. 520: "Landschaft so zu schauen als ein Fernes und Fremdes, als ein Entlegenes und Liebloses, dass sich ganz in sich vollzieht, war notwendig, wenn sie je einer selbständigen Kunst Mittel und Anlass sein sollte; denn sie musste fern sein und sehr anders als wir, um ein erlösendes Gleichnis werden zu können unserem Schicksal. Fast feindlich musste sie sein in erhabener Gleichgültigkeit, um unserem Dasein eine neue Deutung zu geben mit ihren Dingen."

[10] Ibid., p. 519.

[11] Walter Benjamin, *Einbahnstrasse*, in: *Gesammelte Schriften* Bd. IV/1 (Werkausgabe, X), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980, pp. 119-120: "Was den allerersten Anblick eines Dorfs, einer Stadt in der Landschaft so unvergleichlich und so unwiederbringlich macht, ist, dass in ihm die Ferne in der strengsten Bindung an die Nähe mitschwingt. Noch hat Gewohnheit ihr Werk nicht getan. Beginnen wir erst einmal uns zurechtzufinden, so ist die Landschaft mit einem Schlage verschwunden wie die Fassade eines Hauses wenn wir es betreten."

[12] R.M. Rilke, *Zur Melodie der Dinge*, in: *Sämtliche Werke. Werkausgabe 10*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1975, p. 424: "Aller Zwiespalt und Irrtum kommt davon her, dass die Menschen das Gemeinsame *in* sich, statt in den Dingen *hinter* sich, im Licht, in der Landschaft im Beginn und im Tode, suchen."; p. 420: "Denn das was man 'Stimmung' nennt [...] ist doch nur ein erster unvollkommener Versuch, die Landschaft hinter Menschen, Worten und Winken durchschimmern zu lassen."

[13] Max Friedländer, *Die Landschaft*, in: *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*, Den Haag, Stols, 1947, p. 16.

[14] Zie ook Dirk Lauwaert, *De onscherpe foto. Een oude traditie*, in: *Artikels* (De Gelaarsde Kat), Brussel, Yves Gevaert uitgever, 1996.